

Учреждение задачи кинематографизации
литературного наследия Т. Лукас

Как перевести на язык кино, на существо звукового кино классиков литературы? Прежде всего, я хотел бы снять одно распространенное предубеждение о задачах кинематографизации классиков. Полагаю, что звуковое кино, благодаря своей большей популярности и массовости, может заменить или "популяризировать" классиков, мы впадем бы в несомненную ошибку.

У звукового кино совсем другой язык и метод оформления, чем у литературного текста и у звучащего вне пленки слова. Наиболее близкий слову звуковой фильм будет совсем другим, чем классик-писатель в оригинале, и фильм никогда не сможет "заменить" классика. Поэтому, при перенесении классиков на экран, дело идет о переводе классических произведений на другой язык.

Второе предубеждение, от которого необходимо отказаться, — это признание того, что самым важным у классиков является законченность формы, что при подходе к классикам необходимо исходить из этой законченности. Я думаю, что если мы при обсуждении классиков будем придерживаться принципов Маркса и Энгельса, то увидим, что классики были крупными писателями, большими творцами определенной эпохи, в которой при тогдашних условиях являлись представителями общественного прогрессивного течения. Им были свойственны все противоречия, все расхождения, присущие этой эпохе и положению классов. Оценивая Рихардо, сопоставляя его с более мелкими, и "приглаженными" последователями, Маркс говорил: "мастер ищет истины в нагромождении противоречий".

Отбрасывая законченность формы, как критерий для суждения о классиках, я не умаляю того факта, что творчество классиков стояло на огромной высоте. Творчество классиков, стояло на значительно большей высоте, нежели с виду иногда более совершенная форма их последователей. Но это творчество на всех этапах

было полное противоречие всех классов, которые эти классики представляли. С точки зрения интересов нашей действительности, их поэтому необходимо либо осваивать целиком, либо совсем не брать. Поэтому ^{это} классическое наследие, — как говорит Делли, ^{это наследие} ~~применительно~~ ^к общему наследству, полученное пролетариатом и пролетариат воспринял в этом наследстве прогрессивные тенденции.

Перенеся на экран классическое произведение, мы разрабатываем его в двух направлениях: 1

Во-первых, в историческом направлении: классик воссоздает определенный период классовой борьбы. Материал, который мы обрабатываем, является определенным этапом развития человечества.

Во-вторых — мы получаем этот этап от классика в определенной идеологической обработке. Эта идеологическая обработка материала неотделима от той сущности, которую мы получаем как наследие. Идеологическая обработка исторического материала, который служит темой классика является этапом в развитии человеческого сознания. Поэтому мы должны уяснить себе — либо нам нужен данный материал, в данной идеологической обработке, либо он нам не нужен. Мы не можем отделить классический материал от идеологической обработки классика. Я хотел бы на одном примере поставить вопрос конкретно. Можно совершенно свободно написать звуковой сценарий из эпохи 50-тых годов в Петербурге и на основе исторического материала сделать романтический или не романтический петербургский фильм. Но не следует брать, как это сделано в "Петербургской Ночи" фабулу Достоевского, фигуры Достоевского и вносить в них ряд моментов, не имеющих ничего общего с идеологией Достоевского.

это нельзя делать не только по идеологическим соображениям, хотя и идеологически это приводит ^к совсем нежелательным результатам. Этого нельзя делать и по соображениям художественным. На примере "Петербургской Ночи" очевидно, что прозаическая трактовка приводит к идеологическому и художественному ухудшению писателя. В романе Достоевского, где неудачник музыкант является второстепенной фигурой, было возможно изобразить помещика курьезным. Сценарист же сделал скрипача и все его конфликты центральным пунктом. Поэтому, фантастическая сцена в тюрьме, где сила музыки торжествует над всеми классовыми противоречиями, получилась идеологически неверной. Достоевский становится гораздо более реакционным, чем был на самом деле. Такое искажение первоначального текста является крупной художественной ошибкой.

Исследуя творческий метод какого-нибудь значительного писателя, мы убеждаемся, что многие художественные моменты его творчества, начиная с построения фабулы, различной обстановки наметки фигур и т.д., кончая языком, нераздельно связаны с определенной идеологией. Собирая, можно сказать, что мы должны выбрать классиков и соответствии с потребностями наших дней, но брать их мы должны либо такими, как они есть, либо совсем не брать. Переписки же и "улучшению" классики не поддаются. Следует ли из этого, что сценарист рабски привязан к классическому тексту? На этот вопрос - нет, и по другим соображениям. С того времени, когда для классика прошел большой период классовой борьбы, и сознательность пролетариата возросла. Мы видим классическую эпоху иначе, чем ее видели сами классики. спрашивается, насколько это повышение сознательности и понимания может изменить написанное, изменить создание классика. Я думаю, что несмотря на то, что классик рисует определенную обстановку, мы видим и оцениваем,

обстановку шире и шире, чем это делает классик. ^ЗТаким образом, благодаря нашим повышенным знаниям, мы имеем возможность дополнить классическое произведение моментами, в подлиннике недоделанными, или только намеченными. Но мы не должны вносить в произведение ничего радикального его каменяющего. Конкретно, возьмем "Грозу" Островского. В драме эксплуататорские тенденции купцов только намечены. Если бы сценарист разработал эту сторону, в рамках типов Островского и тогдашнего общества, если бы он показал купцов в связи с эксплуатируе^{мы}ми ими людьми, в связи, например, с крестьянами, которых они эксплуатировали, то картина, данная Островским была бы расширена и дополнена. Сценарист не сделал драму уже и теснее, вместо того, чтобы развить, он обеднил ее социальные моменты.

Фильм "Петербургская Ночь" еще яснее показывает, неправильность перехода границ между экранизацией и переделкой произведения, неорганически внесенным в действие контрастом между искусством и революцией.

Можно поэтому утверждать, что автор сценария имеет полное право расширять и дополнять материал новыми мотивами, если этим дорабатывается существо классического произведения.

По содержанию, с идеологической точки зрения необходимо набегать двух типов ошибок:

1. Рабски придерживаться текста и просто переэкранировать классика.

2. Вносить в идеологию классика чуждые ей моменты.

Во втором случае, мы должны быть особенно осторожными и самокритичны, потому что литература нисходящей буржуазии любит давать классический текст "свободно", т.е. декадентски.

освобождая классику от идейной их направленности, совершал при этом самые дикие вещи ("Лектра" Гофмансталя).

Перехода к чисто-художественной стороне вопроса о необходимости свободе в переработке текста, я хочу подчеркнуть что в данном случае являюсь не специалистом, а только наблюдателем.

Первым важным вопросом является диалог в литературе и звуковом кино. На примере перенесения драмы Островского на экран, становится очевидным, что в то время, как в драме все выражается диалогом, диалог в звуковом фильме является только средством выражения в определенных местах. Тот факт, что диалог в звуковом кино является одним из многих средств выражения, обуславливает совершенно особую и притом новую композицию - выбор частей из сцен, которые диалогизируются. Это предполагает не меньшую, а большую осторожность при композиции тех сцен, которые имеют диалог, так как сцена во всем ее построении должна опираться на определенные слова, на определенные части диалога, и весь диалог должен быть сработан соответственно этой установке.

У меня такое чувство, будто наши сценаристы и режиссеры относятся к диалогу в звуковом фильме, как к своего рода необходимому злу, т.е. в лучшем случае - смотрят на диалог, как на средство передачи настроения, и не признают, что писатели как раз в звуковом кино предоставлены чрезвычайно значительные идеологические средства выражения.

Этот принцип, у которого в данном случае должен подчеркнуть разницу между литературой и кино, заключается в том, что фильм имеет возможность изобразить социальную среду не только в форме описания, диалога и т.д., а непосредственно в действительности. Отсюда следует, что фильм может

изобразить действительность со всеми ее противоречиями и разногласиями широко, наглядно, в движении. Фильм, в своем изображении общественных основ может быть шире и красочнее, нежели драма и с другой стороны, — концентрированное и обобщенное, нежели роман. Это означает для сценариста необходимость чрезвычайно строгой и экономной композиции. Сценарист не может превратить красочность и живописность кадров в самоцель, как это сделано в "Грозе". Такие кадры должны группироваться вокруг идейно-композиционного стержня. Кроме того, идейные моменты выражаются в фильме диалогом, но не исключительно диалогом. Наоборот. Кадры, показывающие вне общественные условия и поведение человека, в своей совокупности дают нам его общественное лицо. Сценарист должен точно знать, что декоративный момент является в то же время социальным содержанием его фильма и возникающие неответствия, если дать волю фантазии живописца, дадут обратные результаты. Например, в "Петербургской Ночи" Петербург показан изумительными романтическими красками сказок Гофмана и мы удивленно спрашиваем, откуда вдруг появляется чисто-капиталистический предприниматель или директор театра? Переходу к практическим выводам: звуковому кино необходимы драматурги-писатели, которые, с одной стороны изучили технику и построение звукового фильма, а с другой — настолько идеологически подкованы, чтобы, как говорил Маркс, они "свободно могли двигаться в материале".

Звуковое кино нуждается еще больше, чем немое в писателя-драматурге. Если из перенесения классиков на экран, возникнет нечто действительно положительное и творческое, то это будет возможно вовсе не тогда, когда более или менее умелые режиссеры будут обрабатывать классический текст, а тогда, когда

настоящие писатели, настоящие драматурги возьмутся за классический материал. Именно, в звуковом кино чрезвычайно важно, чтобы дело у нас было поставлено не так, как в капиталистических странах, не так, как это было в немом кино, которое строилось силами "специалистов", т.е. людьми просто знающими технику и умеющими создавать идеологические и драматургические произведения.

Если эта дискуссия приведет к тому, что значительные и одаренные писатели придут в звуковое кино, то значит - она достигла своей цели.